



Du social dans "On ne badine pas avec l'amour", "Il ne faut jurer de rien" et "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée" de Musset.

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. Du social dans "On ne badine pas avec l'amour", "Il ne faut jurer de rien" et "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée" de Musset. : Essai de sociocritique du proverbe dramatique. Lectures de Musset, "On ne badine pas avec l'amour", "Il ne faut jurer de rien", "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée", Presses universitaires de Rennes, pp.163-177, 2012. <hal-00910168>

HAL Id: hal-00910168

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00910168>

Submitted on 27 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du *social* dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien*
et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* de Musset
Essai de sociocritique du proverbe dramatique (1834-1848)

« Buvons, causons, analysons, déraisonnons, faisons de la politique [...] ».
Musset, *Fantasio*, acte I, scène II.

Voilà un titre inattendu, au mieux mal informé, au pire à contresens : comment postuler la présence ou la trace « du social » dans l'œuvre de Musset, réputée légère et *dégagée* de toute inscription socio-historique comme de toute ambition de *faire sens* dans le siècle ? Les « proverbes » écrits entre 1834 (*On ne badine pas avec l'amour*) et 1845 (*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*) marqueraient, avec l'épuration progressive de l'écriture dramatique, un glissement du « poète déchu » vers le classicisme entendu comme imitation de modèles passés (Carmentelle pour le proverbe, Crébillon pour le dialogue libertin), refus de toute fonction sociale assignée à l'œuvre, décrochement définitif d'avec le « romantisme 1830 » des débuts – un romantisme avec lequel Musset entretenait une relation distendue, essentiellement ironique¹. La critique mussétienne a parfois cherché à désarrimer de son temps social immédiat l'auteur de *La Confession d'un enfant du siècle*, à protéger le « père » (le frère ? le double ?) de Lorenzaccio du « bavardage » ambiant – celui de la monarchie de Juillet où s'inventent le socialisme (utopique), le républicanisme social, le romantisme humanitariste. La relation amoureuse et le compagnonnage littéraire avec George Sand ont éclairé, par contraste avec la Muse de la République et fondatrice de *La Cause du Peuple*, protectrice des poètes prolétaires, l'apolitisme critique de Musset : son éthique de la vérité et son esthétique de l'émotion, fondées sur une morale hédoniste de la jouissance de l'instant. Au mieux, l'idéal social de celui qui postulait, mi-grave, mi-souriant, son ascendance généalogique avec Jeanne d'Arc, relèverait de la nostalgie désenchantée d'un monde uni où la parole publique avait force d'acte.

L'indifférence en matière de politique est sans doute l'autre face d'une exigence de sens à laquelle personne n'échappe dans le siècle post-révolutionnaire, qui est aussi le siècle des révolutions. Claude Duchet l'a noté dans un article désormais ancien, qui garde ses vertus fondatrices pour la question : « Cette indifférence, sans cesse niée par une angoisse qui ne peut s'en satisfaire, interroge, dénonce, proteste, tente d'ôter leur masque aux hommes ou aux mots, fait le bilan des rêves et des moyens² ». Constatant « la contradiction manifeste entre ses déclarations d'intention et la réalité de ce qu'il écrit, et qui baigne dans la politique », Claude Duchet se montre attentif à cette question centrale dans l'œuvre mussétienne, qui relève à proprement parler *du* politique : « les rapports entre l'individu et la société, et plus précisément l'insertion de l'homme dans la cité, dans une communauté organisée selon des lois³ » - cette cité fût-elle en crise, et les réponses idéologiques apportées à la crise fussent-elles condamnées par l'auteur avec les accents du cynisme. Autrement dit, si l'œuvre de Musset n'est porteuse à l'évidence d'aucun discours social univoque, ne suit aucune ligne

¹ Voir *Littératures*, n° 61, 2009, « Musset, un romantique né classique », sous la dir. de Sylvain Ledda et Frank Lestringant.

² Claude Duchet, « Musset et la politique. Formation des idées et des thèmes : 1823-1833 », *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 108, octobre-décembre 1962, p. 515-549 (517).

³ *Ibid.*, p. 517.

politique claire (mais quelle œuvre littéraire se résoudrait en monodie ?), elle entretient un rapport tangentiel et pourtant étroit à l'histoire contemporaine (à ce qui, dans l'actualité, est susceptible de *faire* l'histoire). La « socialité⁴ », plus que le discours social, se trouve dans les vides, les béances, les absences de l'œuvre, ou dans les décalages référentiels : dans tout ce qui invite à lire la littérature sur le mode de l'anamorphose⁵, selon l'hypothèse que le social ne saurait exister en dehors des représentations symboliques ; de même, l'histoire ne prend corps et sens que *textualisée* ; elle « s'écrit sur une courbe qui ne rencontre que partiellement le référent historique⁶ ». Le choix par Musset du théâtre, forme socialisée par excellence de la littérature, fait également sens du côté du social – le genre dramatique adopté par Musset (pour notre corpus : des proverbes à lire originellement en revue et « dans un fauteuil ») fût-il intrinsèquement critique. Ici encore, le « social » dans l'œuvre se cherchera dans les lacunes, les contradictions, les décalages mêmes du texte et de la forme poétique adoptée.

À contretemps

La fortune scénique du théâtre de Musset à partir de 1847 (*Un caprice* à la Comédie-Française) et l'apparition sur la scène du théâtre de la République, ci-devant Théâtre-Français, de deux proverbes en avril et juin 1848 seraient-elles une ironie du sort ou bien quelque ruse de l'histoire ? L'enjeu n'est pas biographique et ne concerne pas les raisons privées de l'entrée tardive de Musset dans la carrière d'auteur de théâtre *joué*. Il s'agit bien plutôt d'histoire théâtrale, sociale *et* politique : le théâtre de Musset trouve son public et triomphe en scène au tournant – au basculement - du siècle, à contretemps de l'actualité du printemps 48.

Les comptes rendus d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* dans la presse, quelques jours après la première du 7 avril, ménagent, dans une étude de réception, une (d)étonnante surprise : les feuilletons dramatiques rassemblent dans le même rez-de-chaussée des journaux, en l'endroit dévolu au compte rendu des spectacles sous la plume du « lundiste », la recension de la pièce de Musset et celle des spectacles donnés à l'occasion de la « représentation nationale et gratuite » au Théâtre de la République. Tel est le cas dans le *Journal des débats* du 10 avril 1848, dans *Le Constitutionnel* du 11 avril (le proverbe de Musset y est traité dans le même feuilleton que la « représentation gratuite offerte au peuple de Paris »), ou dans *La Presse* du 10 avril, sous le chapeau général :

⁴ La société existe à partir des représentations sociales, d'un regard extérieur porté sur elle ; la « socialité » permet de définir « la spécificité de la perspective sociale face à tel ou tel objet d'étude » : « De fait, tout groupe humain secrète sa *société*, mais aussi toute œuvre produite par l'homme, qu'il s'agisse de la société d'un roman, de l'imagerie d'un poème, de l'organisation chromatique d'un tableau ou de la mise en espace d'une pièce ». Claude Duchet, Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 18.

⁵ « Pour arriver à percevoir cette image, il faut adopter un autre angle de vision ; sinon, l'image ne se dégage pas et l'on est confronté à quelque chose qui, hors de la sphère du représentable, échappe au sens et reste à l'état d'énigme, replié dans sa présence mystérieuse et indéchiffrable. » Pierre Laforgue, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998.

⁶ Pierre Laforgue, *1830. Romantisme et histoire*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2001, p. 11. L'auteur rappelle ces principes fondateurs de la sociocritique : « [...] l'histoire n'existe pas en tant que telle et [...], à moins d'être essentialiste, il n'est pas possible d'isoler l'histoire comme une pure et simple entité. De fait, les choses seraient très simples, s'il existait l'histoire, d'une part, et s'il existait, d'autre part, la littérature, si, autrement dit, les rapports qui régissaient l'une et l'autre étaient ceux d'une infrastructure à une superstructure. Malheureusement, c'est un peu plus compliqué et les temps du lukacsisme ne sont plus. L'histoire en littérature n'existe que textualisée, elle est un effet du texte [...] » (*ibid.*, p. 10-11).

Théâtres.

Théâtre de la République. – Représentation nationale – *Le Roi attend*, par George Sand. – *Horace*. – *Le Malade imaginaire*. – *La Marseillaise*. – Chants patriotiques⁷.

Étrange effet des circonstances : le *gratis* est offert le 6 avril au peuple de Paris, par la jeune République issue de la Révolution de février 48 ; le proverbe de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, est donné le lendemain de cette festivité populaire et républicaine, le 7 avril. Résonnent encore dans la salle les échos du *Chant du départ* ou de *La Marseillaise* (portée par la mélodie de la tragédienne Rachel), les accents de l'héroïsme romain de Corneille et les répliques du personnage de Molière dans le « prologue » de George Sand, *Le Roi attend* - un Molière républicain, promettant au peuple désormais souverain tous les chefs-d'œuvre de l'esprit démocratiquement offerts.

De fait, la réception du proverbe pointé, pour s'en amuser, le regretter ou s'en réjouir, le contraste voire le décalage entre le contexte d'invention en acte d'un théâtre « populaire » gratuit pour tous, et le très aristocratique proverbe de Musset. Le feuilleton du *Constitutionnel*, avant d'aborder l'actualité des spectacles (le *gratis* du 6 avril puis la nouveauté mussétienne du 7), s'ouvre sur ce constat qui vaut presque mot d'ordre du moment politique : « Dans une République, le théâtre peut devenir, entre les mains du pouvoir, une arme puissante d'enseignement moral et de d'éducation populaire [...] »⁸. Et le critique de s'étonner du changement brutal d'une soirée l'autre à la Comédie-Française :

Le lendemain... quelle métamorphose ! À la place de *La Marseillaise*, du vieil Horace et de ce monde républicain, un marquis marivaude dans le boudoir d'une comtesse ! La rude main du peuple n'est plus là ; faites revenir bien vite les doigts effilés et les mains gantées ; tirez les lorgnettes de l'étui, parfumez-vous de violette et de rose ; M^{me} de Pompadour est-elle dans sa loge⁹ ? [...]

Conclusion critique du feuilletoniste : une telle œuvre, en un tel moment, « est un rien, mais ce rien fait passer agréablement un quart d'heure ».

Théophile Gautier, plus favorablement, au rez-de-chaussée de *La Presse*, salue la « poésie » répandue par Musset dans son proverbe et réclame, pour le théâtre de la République, des représentations scéniques de *Fantasio*, des *Caprices de Marianne*, du *Chandelier*, de *Badine* : « Il y a dans l'élément poétique tout un monde d'effets nouveaux, surtout pour notre théâtre réglé par une raison trop sèchement prosaïque, et dont les combinaisons semblent trouvées par des joueurs d'échecs¹⁰. » L'affirmation a valeur de critique, non seulement lancée contre le répertoire contemporain, les ficelles vaudevillesques et les carcasses mélodramatiques, mais aussi, indirectement, contre le théâtre en temps républicains, qui traite le peuple « en monarque absolu » - au risque de la démagogie, serait-

⁷ Dans le *Journal des débats* du 10 avril 1848, en revanche, la pièce de Musset est distinguée du répertoire joué pendant le *gratis* (« un nouveau proverbe de M. Alfred de Musset »), même si ce dernier est recensé sous le chapeau général du feuilleton : « Représentation nationale et gratuite ».

⁸ *Le Constitutionnel*, « Théâtres. Théâtre de la République », 11 avril 1848, feuilleton dramatique signé « R. ».

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Théophile Gautier, *La Presse*, « Feuilleton de *La Presse* du 10 avril 1848 ».

on tenté de lire entre les lignes du feuilletoniste contraint à la célébration officielle. Il y a loin, en tout cas dans ce feuilleton, du compte rendu tiède du *Roi s'amuse*, le prologue offert au peuple-roi par un « courtisan de génie » appelé George Sand, à la recension enthousiaste et délicate d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, « conversation spirituelle entre gens du monde, qui amuse, attache, intéresse, émeut et ne laisse apercevoir à personne qu'elle dure une heure¹¹ ».

La réception d'*Il ne faut jurer de rien*, deux mois plus tard, est quant à elle suspendue ou différée, puisque l'insurrection de juin, contre la fermeture des Ateliers nationaux qui offraient du travail aux chômeurs, empêche le proverbe de Musset de *faire événement*. Pendant que Valentin marivaude et joue les roués auprès de Cécile et de la baronne de Mantes, les ouvriers meurent sur les barricades, visés par la garde nationale parmi laquelle se trouve Musset en personne¹². Point de feuilleton dramatique pour relater la création théâtrale, le lundi suivant. On lit plutôt, dans le « Premier-Paris » du *Constitutionnel*, le lundi 26 juin 1848, un commentaire sur l'émeute :

La lutte continue encore : hâtons-nous d'ajouter qu'elle touche à son terme. Il eût été possible de réduire aujourd'hui tous les points où les insurgés tiennent encore, si l'on n'eût préféré retarder de quelques heures le triomphe de l'ordre, afin de le rendre moins douloureux à la patrie et de ménager ce sang que la garde nationale et l'armée ne cessent de prodiguer pour la défense des lois et de la société.

Tandis que la jeune République tourne à la réaction et se détourne de ses promesses sociales, Valentin fait des folies et de l'esprit, lance un pari et se convertit à l'Amour.

Dans ces conditions particulières de création scénique, et dans cette réception médiatique, se trouve une des origines de la lecture privilégiée des proverbes de Musset, en particulier d'*Il ne faut jurer de rien* et d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Plaisir de l'esprit, nostalgie d'un XVIII^e siècle libertin, célébration épicurienne de l'amour, jeu de cache-cache intertextuel avec les sources copiées, détournées. En ressort l'image d'une œuvre en apesanteur, effleurée plus que portée par un poète-ludion, celui de la « seconde manière » : ce « Prince Phosphore de cœur volant » comme le surnomme la Marraine, Caroline Jaubert, lorsque l'aimable et mondain proverbe de salon est venu remplacer le drame dans la carrière du « poète déchu ». Dès 1848, le critique Jules Janin, parmi d'autres plumes, oriente la lecture du théâtre de Musset en général, et de ses proverbes en particulier, par son éloge (politiquement significatif) de l'impondérable nostalgie (Janin ne le voit pas : la nostalgie peut être lestée d'un poids, celui de la critique du présent) :

L'amour est mort, vive l'amour ! Voilà le refrain des chansons joyeuses de M. Alfred de Musset ! Que cet homme-là est heureux d'avoir tant d'esprit, de faire accepter, en

¹¹ *Ibid.*

¹² « À l'instant où je vous écris, je quitte mon uniforme, que je n'ai guère quitté depuis l'insurrection. Je ne vous dirai rien des horreurs qui se sont passées ; c'est trop hideux. Pour vous en donner une simple idée, vous saurez seulement que cette nuit il a fallu, à la Charité, mettre des factionnaires près des lits de Messieurs les insurgés blessés qui déchiraient leurs bandages et mordaient la main des médecins qui les pansaient. Charmantes pratiques ! – Au milieu de ces aimables églogues, vous comprenez que le pauvre oncle Van Buck est resté dans l'eau. » Lettre d'Alfred de Musset à Alfred Tattet, 1^{er} juillet 1848, citée par Frank Lestringant, Préface à *Il ne faut jurer de rien*, Paris, Le Livre de poche classique, 2008, p. 28-29.

ce moment-même, ces frais pastels d'une société évanouie, ces frêles et fines images d'un monde qui n'existe plus, hélas ! sinon dans nos regrets et dans nos souvenirs¹³. [...]

Et Janin de revenir, dans le feuilleton de la semaine suivante, sur le nouveau proverbe de Musset, érigé en dernier survivant des temps passés, *trépassés* si vite (« il y a six semaines... tout un siècle ! ») depuis l'instauration de la République : « resté seul de toute une nation qui n'est plus, il en reflète les murmures, il en raconte les élégances avec ce tact exquis, cet art de plaire qui tient à des qualités qui ne s'acquièrent pas, avec ce goût parfait qui est le sentiment du vrai, avec cet art charmant qui est la grande vie de la nature¹⁴. » Telle est bien la réception que prépare et annonce Janin, dans sa grande lucidité : le triomphe accordé aux proverbes de Musset dans la République éphémère et surtout pendant le Second Empire se fonde sur pareille nostalgie de mœurs sociales et privées fantasmées, d'un ordre ancien tenu par une partie du public pour modèle régulateur du bon ton et du savoir-être : « [...] ces parures, ces broderies, ce luxe intérieur, cette vie correcte et galante, tout ensemble, cette rue silencieuse, cette maison où règnent l'ordre et la bienséance, ce va-et-vient de toutes les émotions décentes, cette contrefaçon très loyale et très honnête de la bonne société d'autrefois, voilà tout notre Alfred de Musset¹⁵ ! ». Voilà ce qu'énumère et commente Janin, « prince des critiques », trop content d'enterrer sous d'anciens mots d'ordre classiques (décence et bienséance) un romantisme tapageur et inquiétant, socialement et moralement dérangeant. C'est toutefois l'apolitisme de l'œuvre, « à la veille de tant d'événements si graves, huit jours avant le dépouillement de ces urnes de bronze où s'agitent, bouillantes de toutes les passions populaires, les destinées de la France et du monde », qui séduit Janin. N'est-il pas effrayé, dans le même feuilleton du 17 avril 1848, par la représentation contemporaine de *Marie-Jeanne, ou la Femme du peuple* d'Adolphe d'Ennery, dont l'héroïne incarnée par Marie Dorval « ressemble au commencement d'une émeute, aux premières gronderies de la tempête populaire », « bien loin du comte, de la marquise, du bel hôtel, des riches tapis, des riches broderies » du proverbe de Musset ?

Référents

La lecture proposée par la critique, fondée sur la version scénique des deux proverbes créés en 1848, se trouve paradoxalement arrachée à toute référentialité comme à toute référence par le violent contraste offert par le contexte. Même lorsque Janin revient à la pré-publication d'*Il faut qu'une porte...* dans la *Revue des deux mondes*, le 1^{er} novembre 1845, c'est pour rappeler une autre forme de contraste, censé éclairer la légèreté désinvolte de « papillon sur une fleur » dont ferait preuve Musset : « [...] *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, a été publié, en 1845, par la *Revue des deux mondes*, entre un excellent travail sur l'économie politique et un très beau chapitre de philosophie. Ce sont là des bonheurs que la *Revue des deux mondes* a bien souvent¹⁶. » Parenthèse divertissante au milieu des graves

¹³ Jules Janin (« J.J. »), *Journal des débats*, 10 avril 1848.

¹⁴ Jules Janin, *Journal des débats*, 17 avril 1848.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, note de bas de page du feuilleton de Janin. De fait, le proverbe de Musset était publié entre « De l'état des partis en Angleterre et des deux dernières sessions du parlement anglais, par M. Duvergier de Hauranne », et

sujets : le théâtre en revue demeurerait imperméable à l'actualité disséquée dans les colonnes alentour.

On est pourtant frappé, à la lecture des proverbes musséliens, par la fréquence des marques référentielles inscrivant dans l'œuvre un *en-dehors* du texte : une actualité contingente, un état social, des faits économiques, des idéologies politiques du moment. Ce sont autant d'indices¹⁷ d'une réalité coextensible au texte, empêchant ce dernier de se refermer, pour la plus grande tranquillité du lecteur, sur un monde de pure convention et de pure imagination. *Il faut qu'une porte...* est tout entier construit autour des modes et des codes de sociabilité mondaine de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie sous la monarchie de Juillet. N'est-ce pas un article de Delphine de Girardin consacré au « jour » d'ouverture des salons privés, paru dans *La Presse* du 27 mars 1837, qui sous-tend le texte dramatique, offre à l'intrigue son « prétexte », et inscrit l'action dans un univers social et moral aisément identifiable¹⁸ ? « Il m'est impossible de prendre sur moi de me rappeler votre jour¹⁹ », prétend le Comte à son entrée en scène pour justifier sa « maladresse ». La question des jours d'ouverture ou de fermeture de la porte de la Marquise (métaphore des attermoissements du cœur ?) fonde non seulement le sujet initial du dialogue, mais lui confère aussi son urgence dramatique, par la menace de voir la société interrompre le tête-à-tête recherché par le Comte. Cette question inscrit surtout le proverbe dans une temporalité rituelle, celle de la société élégante et oisive. L'échange à deux voix ne cesse dès lors d'être lesté par les indices d'une réalité référentielle contemporaine aux premiers lecteurs : le bal, le « jour aux Italiens²⁰ », la valse, le bijoutier Fossin, les chemins de fer ou le Café de Paris à l'angle du boulevard des Italiens et de la rue Taitbout. Enclose dans son « petit salon », la scène se situe, hors-scène, par rapport à une géographie parisienne qui constitue d'abord l'espace social où les codes langagiers et gestuels des deux personnages, comme la teneur même de leurs échanges, prennent sens.

Dans *Il ne faut jurer de rien*, l'ancrage temporel dans le monde contemporain à la publication est assuré par les multiples « chronosèmes » disposés au fil du dialogue. Van Buck voit déjà son neveu ruiné embrasser l'idéologie saint-simonienne (acte I, scène 1), à l'origine des premières manifestations du socialisme sous la monarchie de Juillet : « Ma barbe en pointe ne veut pas dire que je sois un saint-simonien : je respecte trop l'héritage », rétorque Valentin²¹. Le dandy joueur se plaint des restrictions légales apportées par la monarchie de Juillet à la pratique du jeu (« Il n'y a plus de loterie ni de jeu [...] »²²), avant de provoquer son

« Un dernier mot sur Benjamin Constant, par M. Sainte-Beuve ».

¹⁷ « L'indice reste la référence inscrite dans le texte à ce qui n'est pas lui, qui renvoie à un système d'interprétations culturelles extérieures au texte [...], à un milieu socio-culturel qui fait fonctionner le terme. » Claude Duchet, Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond*, op. cit., p. 27.

¹⁸ Sur la relation entretenue par le texte de Musset avec la chronique du « Vicomte de Launay », pseudonyme de Delphine de Girardin, voir l'édition de Simon Jeune du *Théâtre* de Musset, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 1179-1180.

¹⁹ Alfred de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, Paris, Gallimard, « Étonnants classiques », 2007, p. 27. Nous nous référons désormais à cette édition, non pour sa qualité intrinsèque mais parce qu'elle est officiellement inscrite au programme de l'agrégation de Lettres 2012-2013.

²⁰ *Ibid.*, p. 30. Contrairement à ce qu'affirme la note erronée de l'édition, il s'agit du Théâtre-Italien de Paris, où l'on joue les opéras en langue italienne, et non de l'Opéra-Comique.

²¹ Alfred de Musset, *Il ne faut jurer de rien*, éd. de Sylvain Ledda, Paris, Folio théâtre, 2011, p. 52 (acte I, scène 1). C'est l'édition de référence pour toutes les citations ultérieures de la pièce.

²² *Ibid.*, p. 64.

oncle en feignant de rêver aux nouveaux débouchés offerts par la colonisation algérienne lancée en 1830 (« Et moi je m'en irai à Alger ; je me ferai trompette de dragons, j'épouserai une Éthiopienne, et je vous ferai vingt-quatre petits-neveux, noirs comme de l'encre, et bêtes comme des pots²³. ») Le proverbe accueille, dans la verve de son dialogue, tous les préjugés, ici racistes, du temps. D'autres signes épars constituent par petites touches un tableau social et culturel du temps : *La Tour de Nesle* de Dumas, les « romans de M. de Balzac », le bal Musard, la voix de Rubini au Théâtre-Italien²⁴. Plus précisément encore, dans le positionnement de la fiction sur l'axe temporel, les « homéopathes²⁵ » de la Baronne situent l'intrigue après juin 1835, date d'installation à Paris de l'inventeur de l'homéopathie, tandis que sa mention du *Jocelyn* de Lamartine place résolument l'action dans l'année de la publication du proverbe, en 1836. Le cadre social, moral et culturel, historiquement défini, est une composante du proverbe depuis Carmontelle, inscrit dans la tradition de la comédie de mœurs, destiné à tendre aux lecteurs puis aux acteurs des théâtres de société un miroir où se reflètent les images de leur vie oisive.

Sans doute est-ce, à l'inverse, la rareté des indices référentiels qui placent *On ne badine pas avec l'amour* dans une relation critique avec le genre du proverbe²⁶. Première des trois pièces étudiées à être publiée (en 1834, deux ans avant *Il ne faut jurer de rien*, neuf ans avant *Il faut qu'une porte...*), *Badine* semble, par contraste, flotter dans un monde géographiquement et historiquement incertain, entre ce résidu de théâtre antique qu'est le Chœur et les traces laissées dans la fiction théâtrale par les souvenirs d'un Ancien Régime lointain, peut-être du XVIII^e siècle ? Les références musicales du Baron, à l'acte I, scène III, convoquent l'époque de Mozart (*Le nozze di Figaro*, 1786) et de Charles Collé : « [...] il me semble assister à un concert où le violon joue *Mon cœur soupire* pendant que la flûte joue *Vive Henri IV*²⁷ ». La scène, inscrite dans le temps flottant ou légendaire d'une féodalité fantasmée, peut tout aussi bien se dérouler sous la Restauration, au moment où le refrain de Collé était devenu un hymne royaliste. Le temps social désigné par l'action dramatique où un baron, flanqué d'un gouverneur et d'un curé veut marier son fils à sa nièce, serait celui d'une monarchie désancrée de l'Histoire, ignorant la coupure révolutionnaire : « Il s'agit d'évacuer l'Histoire, et de nous situer hors d'un temps précisément daté. On n'est pas loin de l'utopie propice au développement d'une méditation sur l'amour et sur la destinée²⁸ ».

Dès 1834 (année de parution d'*On ne badine pas avec l'amour*), dans les pages mêmes de la *Revue des deux mondes*, le critique Hippolyte Fortoul soulignait, dans *Un spectacle dans un fauteuil* (prose) – sorti le 23 août, l'« indépendance de toute date, de tout costume, de toute chaîne historique », et saluait le travail mussétien d'idéalisation de la réalité : « Il faut avoir à un degré très éminent la possibilité d'idéaliser son époque, pour se soucier aussi peu de toutes les époques accomplies. Il faut avoir fortement noué sa poésie aux fibres de son

²³ *Ibid.*, p. 65.

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁵ *Ibid.*, p. 69 (acte I, scène II).

²⁶ La relation critique au genre du proverbe dramatique, dans *Badine*, est bien sûr assurée par d'autres éléments dramatiques et dramaturgiques, à commencer par le dénouement.

²⁷ Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 2010, p. 49.

²⁸ Gérard Gengembre, Dossier de l'édition d'*On ne badine pas avec l'amour*, Paris, GF-Flammarion, 1997, p. 130-131.

cœur, pour la laisser impunément vaguer en des espaces si illimités et si lointains²⁹ ». La réflexion, cependant, doit bien s'entendre : « idéaliser son époque » consiste moins à en effacer les contours et le sens, qu'à en subsumer la vérité dans la forme poétique *détachée* – et par-là même élevée au plus haut degré de symbolisation. Celle-ci doit se chercher moins du côté de la *référentialité* externe que dans le processus de *référence* interne de l'œuvre.

Référence

« Que nous dit-on de nous dans les théâtres ? de nous dans les livres ? et j'allais dire, de nous dans le forum ? car Dieu sait de quoi parlent ceux qui ont la parole. Nous ne créons que des fantômes, ou si, pour nous distraire, nous regardons dans la rue, c'est pour y peindre un âne savant ou un artilleur de la garde nationale³⁰ ». Les questions posées par Musset dans « Un mot sur l'art moderne », en 1833, entrent apparemment en contradiction avec le désengagement désabusé du poète. Toutefois, l'appel à la signification appelle moins un mode explicite de référence au présent, encore moins un régime d'allusions à l'actualité bien installé dans le répertoire tragique contemporain – où les paroles politiques indirectes claquent régulièrement comme un coup de pistolet au milieu d'un concert, pour parler comme Stendhal. Le « discours » doit se rechercher en deçà des référents, de tout ce qui, dans le texte, renvoie à son extérieur, à l'expérience « anté-littéraire » du lecteur. Il s'inscrit en creux dans la référence, dans « l'expérience mise en route par le texte », dans le processus de « signifiante » - « quand les éléments prennent sens les uns par rapport aux autres et non plus par une référence », quand la production du sens se fait « de façon autonome³¹ » dans le texte, à partir et au-delà de ce qui relève de l'information référentielle.

On ne badine pas avec l'amour est, des trois proverbes, le plus riche, symboliquement : la richesse de la référence est inversement proportionnelle à la pauvreté des éléments référentiels, comme si le détachement de la fiction hors du siècle assurait l'éloquence symbolique de la pièce : « [...] le fond du dialogue entre Camille et Perdican fait directement écho à des préoccupations romantiques et nous ramène donc au XIX^e siècle³² ». Perdican est le jeune homme type du « romantisme 1830 », errant à la périphérie du monde social dont il ne peut pénétrer le centre, nostalgique d'une naturalité perdue, d'une transparence des cœurs confondue avec le monde de l'enfance, condamné à user des masques du savoir scolastique, de la rhétorique et du jeu - jusqu'à s'y perdre, et à y perdre tragiquement les siens. Son parcours, des espaces sociaux du château jusqu'à l'oratoire de la dernière scène, dit son incapacité de refonder, dans le « jardin » ou près de la « fontaine » ou dans le « petit bois » la naturalité du désir, fondement de la relation des êtres. Face à Perdican ne s'élèvent, pour figurer la Loi, que des fantoches ridicules (Baron, Blazius, Bridaine, Pluche), figurations d'un ordre social, moral, culturel sclérosé. L'*hybris* du Baron consiste à vouloir faire entrer de force les êtres et les événements dans le plan concerté exposé dans la deuxième scène :

²⁹ *Revue des deux mondes*, tome 3, juillet-septembre 1834, p. 608.

³⁰ Alfred de Musset, « Un mot sur l'art moderne », 1^{er} septembre 1833, dans Musset, *Œuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 901.

³¹ Claude Duchet, Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond*, op. cit., p. 27.

³² Gérard Gengembre, éd. citée, p. 131.

Regardez par cette fenêtre ; ne voyez-vous pas que mes gens se portent en foule à la grille ? Mes deux enfants arrivent en même temps ; voilà la combinaison la plus heureuse. J'ai disposé les choses de manière à tout prévoir. Ma nièce sera introduite par cette porte à gauche, et mon fils par cette porte à droite ; Qu'en dites-vous ? Je me fais une fête de voir comment ils s'aborderont, ce qu'ils se diront ; six mille écus ne sont pas une bagatelle, il ne faut pas s'y tromper³³.

Le mouvement dramatique défait la combinaison du Baron, inscrite dans un temps révolu, dans un ordre patriarcal et féodal relevant désormais du décor d'opéra-comique. Face à un ordre historiquement périmé, à une société défaite que condamnent définitivement la séparation finale de Camille et Perdican et la mort de Rosette, le chœur figure une sociabilité lointaine, réduite au vestige d'une voix : celle du coryphée, sage témoin des événements, voix de la nature qui ne peut que constater l'advenue du temps des consciences séparées, travailler ainsi la conscience lucide et tragique du lecteur ou du spectateur. La fable dramatique de *Badine* ne saurait donc se comprendre en dehors de l'état social, historiquement *situé*, vers lequel elle fait signe : la société issue de juillet 1830, en décomposition-recomposition, où les fondements anciens de l'autorité royale sont devenus les attributs carnavalesques du monarque bourgeois à tête de poire, Louis-Philippe. *On ne badine pas avec l'amour* est le drame, tardif en 1834, de l'impossible restauration de l'ordre ancien comme de l'impossible refondation des relations humaines dans une naturalité définitivement perdue³⁴.

Dans *Il ne faut jurer de rien*, publié deux ans après *Badine*, le système des personnages, leur caractérisation et leurs relations dessinent de façon plus nette un univers social historiquement proche de celui des années 1830. Comme l'a noté Frank Lestringant, « [...] ce n'est plus la société d'Ancien Régime avec ses cloisons étanches que décrivait assez exactement *Badine*. La monarchie de Juillet vient de promouvoir une bourgeoisie enrichie par le négoce et la spéculation³⁵ ». De fait, le proverbe organise la rencontre, potentiellement conflictuelle et finalement apaisée entre des classes *a priori* distinctes : Van Buck est un négociant qui semble sortir tout droit des drames bourgeois du XVIII^e siècle, parent lointain du Vanderke de Sedaine, dans *Le Philosophe sans le savoir*. Il figure une noblesse reconvertie aux valeurs bourgeoises de l'enrichissement par le travail : « [...] si je n'avais pas vendu du guingan à Anvers, vous seriez maintenant à l'hôpital avec votre robe de chambre à fleurs³⁶ ». La Baronne de Mantes, en vis-à-vis, représente l'antique noblesse de sang, soutenue, en la personne de l'abbé, par la religion. Entre les deux, Valentin concentre les contradictions d'une certaine jeunesse de 1830, partagée entre l'*ethos* aristocratique et des besoins financiers tout bourgeois pour soutenir son train de vie : il est prompt à reprocher à son oncle ses « expressions d'arrière-boutique » mais tire profit des activités passées de Van Buck, négociant.

³³ *On ne badine pas avec l'amour*, p. 39 (acte I, scène II).

³⁴ La pièce de Musset pourrait se lire comme l'inversion de la fable de *La Dame blanche*, l'opéra-comique de Scribe et Boieldieu créé en 1825 et triomphant pendant tout le XIX^e siècle : au retour heureux de George Brown dans son château, à la réintégration de l'ordre féodal confondu avec la naturalité des rapports sociaux, répond l'impossible retour de Perdican.

³⁵ Frank Lestringant, Préface à *Il ne faut jurer de rien*, éd. citée, p. 14.

³⁶ *Il ne faut jurer de rien*, p. 49.

Dans l'espace utopique dessiné par le proverbe, le mariage final de Valentin et Cécile renvoie l'image d'une refondation sociale par l'union de l'aristocratie et d'une noblesse embourgeoisée par l'activité marchande. Certes, la Baronne regrette les bonnes mœurs de l'Ancien Régime (« De mon temps, l'abbé, on était galant », « Je ne sais pas trop comme on fait aujourd'hui, ni de quel train va votre bourgeoisie [...] »³⁷ ») ; elle qui invite en son château « tout le faubourg Saint-Germain de Paris », affiche sans vergogne les préjugés de l'aristocratie : « Bah ! des Van Buck ? des marchands de toile ? qu'est-ce que vous voulez donc que ça fasse ? Quand ils crieraient, est-ce qu'ils ont voix³⁸ ? » ; pourtant, elle se convertit à l'évidence de l'amour, déclarant mort le temps du libertinage et des séducteurs : « [...] on ne fait plus de ces choses-là », déclare-t-elle dans sa dernière réplique. La conclusion paraît euphorique, dans cette comédie-proverbe caractérisée, à la différence de *Badine*, par la mobilité des personnages capables de dépasser leur rôle et par la victoire finale de l'amour sur l'intérêt. Mais tout cela n'est-il pas pure projection idéale, triomphe des apparences trompeuses face auxquelles... « il ne faut jurer de rien » ? Une image critique de la société nouvelle se devine sous les apparences du jeu comique : un monde sépare l'aristocratie d'antique souche de la Baronne des « honnêtes gens » travailleurs que sont les Van Buck. Le « petit bois » et la « clairière », le lever de lune après l'orage, le « gravier sec » qui « a déjà bu la pluie », le sable qui « à peine » « garde l'empreinte de nos pas³⁹ » : tout cela dessine l'espace utopique et uchronique, le hors-temps et le non-lieu où seul peut se *jouer* le dénouement. Celui-ci consiste à arracher soudainement les personnages, par la grâce de la conversion amoureuse, à leur être historique, par delà les temps du libertinage vers lesquels refluit Valentin, ou l'Ancien Régime où persistaient à vivre la Baronne et l'abbé, ou la modernité marchande où s'épanouit le bon oncle Van Buck. Une fois encore, « il ne faut jurer de rien », et l'on aurait tort de se laisser prendre au piège d'un si joli monde. La reconstitution de la famille unie, fondement d'une société organique, scellée par l'amour naturel, est une *folie comique*, à vertu compensatoire, pour temps incertains : pour société révolutionnée en plein désarroi. Telle est la vérité historique inscrite au creux de la « déraison d'amour » célébrée par Valentin : l'amour est éternel mais il a déserté l'histoire.

La symbolisation du social dans *Il faut qu'une porte...* se trouve concentrée dans l'espace de deux répliques qui, plus peut-être que le proverbe-titre et la double sentence proverbiale conclusive, font *historiquement* sens. La première provient directement de l'article de Delphine de Girardin et ouvre presque la pièce :

Il est vrai que c'est aujourd'hui mon jour, et je ne sais trop pourquoi j'en ai un. C'est une mode qui a pourtant sa raison. Nos mères laissaient leur porte ouverte ; la bonne compagnie n'était pas nombreuse, et se bornait, pour chaque cercle, à une fournée d'ennuyeux qu'on avalait à la rigueur. Maintenant, dès qu'on reçoit on reçoit tout Paris ; et tout Paris, au temps où nous sommes, c'est bien réellement Paris tout entier, ville et faubourgs. Quand on est chez soi, on est dans la rue. Il fallait bien trouver un remède ; de là vient que chacun a son jour⁴⁰.

³⁷ *Ibid.*, p. 95 et 99 (acte II, scène II).

³⁸ *Ibid.*, p. 113-115 (acte III, scène II). La Baronne ignore que le suffrage censitaire, accordant le droit de vote en fonction du montant des impôts payés, donne voix aux représentants de la bourgeoisie au Parlement.

³⁹ *Ibid.*, p. 118, acte III, scène III.

⁴⁰ *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, p. 27-28.

Le propos était légèrement différent sous la plume de la chroniqueuse parisienne, qui opposait la « vingtaine d'amis intimes », la « centaine de relations affectueuses » et les « six cents indifférents qui ont droit de visites et de causeries en votre demeure », ce dernier groupe formant « la plèbe de nos amis⁴¹ ». Les termes se sont déplacés, concentrés dans des formules plus saillantes et brillantes, tel le chiasme qui oppose « tout Paris » à « Paris tout entier ». Dans ce renversement se trouve un des sens possibles du titre du proverbe : fermer sa porte à « Paris tout entier », « ville et faubourgs », n'est-ce pas préserver, comme le réalise imaginativement la pièce, un espace de l'entre-soi, d'une sociabilité aristocratique menacée par les nouveaux temps démocratiques – par l'invasion de « la rue » ? L'élargissement dangereux du « cercle » des élus, la mise en tension des espaces préservés et des lieux ouverts au-delà de la « bonne compagnie » : voilà l'un des enjeux du proverbe, à la fois dramatique et politique. Ouvrir ou fermer la porte : au-delà ou en deçà de la signification libertine, la question est celle que se pose la bonne société dans des temps d'après juillet 1830 où disparaissent peu à peu (maintenant que le directeur Véron a fait de l'Opéra « le Versailles de la bourgeoisie ») les espaces *réservés*. Le temps est au partage des lieux, au côtoiement de chacun par tous dans la foule anonyme : « Il me semble que mon ennui me vient moins de l'air du dehors, tout froid qu'il est, que de celui que les autres respirent », déclare le Comte. Autre réplique du Comte, autre parole où se concentre une *vérité historique* du temps : son exclamation « l'Amour est mort, vive l'Amour ! », détournement apparemment ludique d'une proclamation rituelle en monarchie, préparé par la métaphore filée du « caquet de l'antichambre d'un roi⁴² », image des « formes usées » de la déclaration amoureuse. Étrange image en vérité, et étrange jeu de mots dans le contexte d'une conversation galante entre Comte et Marquise. La formule rituelle désigne moins à l'origine la proclamation du successeur du roi après sa mort⁴³ que la permanence du corps mystique de la personne royale par delà sa mort physique, selon l'analyse classique d'Ernst Kantorowicz⁴⁴. Aussi la métaphore politique, déplacée au sein de l'échange amoureux, dit encore une vérité du temps, celui de la monarchie de Juillet : en ces temps de monarchie bourgeoise, détachée des attributs symboliques de la personne royale, en cette période critique de l'histoire où les fondements sacrés de l'autorité se sont effondrés au profit d'un espace politique contractuel ouvert et encore incertain, seul demeure, pour établir la rencontre humaine par delà l'intérêt, l'Amour divinisé (de droit divin), nostalgie d'une union des êtres que ne fonderait pas la médiation de l'échange. Peine perdue : si la Marquise obtient du Comte qu'il ferme enfin la porte, au terme du dialogue, rétablissant *in extremis* un entre-soi « habitable », elle a gagné une promotion sociale – le nouveau titre nobiliaire de Comtesse, sans fleurons à sa bague. Du moins les apparences d'une perpétuation des temps aristocratiques sont-elles sauvées, et la porte, avant le rideau de scène, peut se refermer sur cette vision parfaitement chimérique, écran tendu devant le foyer de l'histoire contemporaine où se consomment les dernières illusions de l'ancienne société.

⁴¹ Cité par Simon Jeune, *Théâtre de Musset*, éd. citée, p. 1179.

⁴² *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, p. 48.

⁴³ Ici encore, la note de bas de page de l'édition au programme est discutable. On se reportera, pour une édition fiable et correctement informée de la pièce, à celle de Frank Lestringant en « folio théâtre » chez Gallimard (2010).

⁴⁴ Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au moyen âge*, Paris, Gallimard, 1989.

Finalement, le fil tendu entre les trois proverbes, éloignés dans le temps, d'écriture et de dramaturgie si distinctes, réside dans l'interrogation critique de Musset face à la survivance d'une aristocratie admirée, enviée et condamnée. Claude Duchet le constatait dans son article de 1962 :

On voit donc Musset faire preuve à l'égard de l'aristocratie d'une double attitude de participation et de détachement, de compréhension et de critique. [...] Son destin est riche de sens : elle a fait l'histoire et l'histoire la défait ; condamnée, elle ne veut pas mourir ; elle se tient à distance du monde mais subit quand même, dans sa nature intime, les effets de l'évolution de la société, qu'elle éprouve comme un vieillissement. En elle et par elle se manifestent le poids des siècles, les tares de l'époque et les incertitudes de l'avenir. Ses contradictions la définissent, et font apparaître en même temps les problèmes du monde actuel ; car elle se pose pour elle-même, en cherchant de quoi survivre, toutes les questions du présent, et ne peut guérir de son passé⁴⁵.

Le même Claude Duchet pointe l'usage particulier que Musset fait de l'aristocratie : non pas un miroir du temps présent, reflet du présent, mais le « moyen [...] d'une investigation du réel ». L'investigation est doublement critique : elle cerne l'anachronisme d'une caste, qui ne maintient ses prérogatives que par le jeu des compromis symboliquement organisés par l'intrigue des proverbes et ses dénouements ; elle désigne aussi, indirectement, ce que la survivance aristocratique dit des laideurs d'une société industrielle pré-démocratique, où l'avoir remplace l'être, où la foule efface les identités, où la communauté viole les espaces privés. Le masque, c'est-à-dire la distance, est devenu la vérité d'une société inauthentique, médiatisée par l'intérêt, consacrant de manière irrémédiable l'écart entre les consciences comme l'éloignement de l'être, de sa parole et de ses actes. Seul le théâtre – le jeu de masques – est susceptible de désigner cette *vérité du social* au XIX^e siècle. Chez Musset (contrairement à d'autres romantiques comme Hugo, Dumas ou Sand), cela se produit sans espoir de guérison.

Sans espoir ? Ne faut-il pas saisir aussi la socialité des trois œuvres de Musset dans leur forme et dans leur genre, l'usage de ce genre et de cette forme fût-il critique ? L'on a tort d'insister sur l'anachronisme nostalgique de la forme du proverbe dramatique adoptée par Musset : les trois proverbes publiés dans la *Revue des deux mondes* doivent être lus au sein de la vaste production, médiatique et éditoriale, du genre durant le XIX^e siècle. Ces proverbes recréent dans l'espace de la revue (*Revue des deux mondes*) ou du journal un espace fictif de sociabilité et d'échanges. Les comédies-proverbes alimentent, activement, les pratiques sociales dans les théâtres privés, avant que les scènes ne s'emparent du genre sous la Deuxième République et surtout sous le Second Empire. On lit par exemple dans les colonnes de la *Revue de Paris*, *La Salle d'asile, ou Bien faire et laisser dire* de Théodore Leclerq (21 août 1842), ou, dans *Le Temps*, des proverbes signés Louis Couailliac, *Qui perd gagne* (3 mars 1838), *Aux innocents les mains pleines* (13, 20, 23 juin 1838), ou Joseph Méry (*Un*

⁴⁵ Claude Duchet, « Musset et la politique », article cité, p. 533.

château en Espagne, 6-9 juillet 1838)⁴⁶. George Sand publie sous le terme générique « proverbe » sa pièce *Les Mississipiens* dans la *Revue des deux mondes*, les 15 mars et 1^{er} avril 1840. Autant d'œuvres, parmi d'autres également publiées en volumes, destinés à alimenter activement les théâtres de société, espaces de sociabilité ludique. Publiés dans des revues, se fondant pour l'un d'entre eux sur une chronique mondaine (*Il faut qu'une porte...* inspiré de l'article de M^{me} de Girardin), voués à nourrir des pratiques théâtrales privées ou publiques, les proverbes sont intimement inscrits dans des espaces de socialisation, qu'il s'agisse des pages de périodiques ou des salles de représentation. C'est vers une sociabilité *en acte* que tendent pragmatiquement les œuvres relevant du proverbe et du théâtre *de société* ; elles portent à leur horizon une rencontre, un entre-soi ludique et ritualisé. Un dernier espoir de refonder la rencontre humaine sur la disponibilité et sur le jeu ? L'ultime esquive - désespérée – esquissée par Musset pour ne pas désespérer de la société ? À moins que brouillés, encryptés, trompeurs, les proverbes mussétiens ne dessinent élégamment un espace de sociabilité qu'ils savent désormais inhabitable.

Olivier Bara
Université Lyon 2
UMR 5611 LIRE

⁴⁶ D'après Amélie Calderone, *Spectacles en livraisons. Le théâtre publié dans la presse, d'Un caprice à Lucrèce*, 1837-1843, Mémoire de Master II en Littérature française, Université Lyon 2, 2011 (travail de recherche poursuivi dans une thèse en cours).